
Vers une internationalisation de la scène artistique à Düsseldorf entre la seconde moitié des années 1950 et le début des années 1960

Axelle Fariat



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/allemande/358>

DOI : 10.4000/allemande.358

ISSN : 2605-7913

Éditeur

Société d'études allemandes

Édition imprimée

Date de publication : 15 juin 2016

Pagination : 179-191

ISSN : 0035-0974

Référence électronique

Axelle Fariat, « Vers une internationalisation de la scène artistique à Düsseldorf entre la seconde moitié des années 1950 et le début des années 1960 », *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande* [En ligne], 48-1 | 2016, mis en ligne le 13 décembre 2017, consulté le 20 mai 2021. URL : <http://journals.openedition.org/allemande/358> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/allemande.358>

Vers une internationalisation de la scène artistique à Düsseldorf entre la seconde moitié des années 1950 et le début des années 1960

■ Axelle Fariat *

La situation dans l'immédiat après-guerre : la question de la modernité

À partir de 1945, la ville de Düsseldorf, principale ville du nouveau *Land* de Rhénanie du Nord-Westphalie, est sous autorité britannique⁽¹⁾. Comme dans de nombreuses autres villes allemandes, les bâtiments sont en grande partie inutilisables, tout est à reconstruire. La première préoccupation des Britanniques va être matérielle : comment subvenir aux premiers besoins, notamment ceux du logement ? L'épuration des différentes administrations et institutions doit aussi être organisée⁽²⁾. Le 4 août 1947, Kurt Baurichter est nommé président du *Land*⁽³⁾ : la culture est pour lui un moyen de montrer ce dont le peuple allemand est capable ; représentations théâtrales et expositions de peinture et de sculpture sont soutenues⁽⁴⁾. Baurichter s'engage également activement dans des associations sociales et politiques, mais aussi artistiques.

* Docteur de l'Université Paris-IV Sorbonne et de la *Humboldt-Universität zu Berlin*, chercheur associée au laboratoire ACCRA de la Faculté des arts à Strasbourg.

1 Cette contribution est issue de recherches en archives, effectuées dans le cadre de la rédaction d'une thèse en histoire de l'art soutenue en octobre 2013. Ce travail a été complété par des entretiens avec des artistes et différents spécialistes : historiens, historiens de l'art, galeristes, responsables d'archives.

2 Richtlinien der Militärregierung für die Verwaltung, die örtliche und die Gebietsregierung, février 1946, sans lieu, p. 24.

3 Il remplace Artur Sträter, nommé provisoirement par le gouvernement britannique, à la place de Horst Romeyk, qui a exercé cette fonction entre 1918 et 1945. Kurt Baurichter est *Regierungspräsident* jusqu'en 1967.

4 Landesarchiv NRW Hauptstaatsarchiv Düsseldorf, Findbuch 405.70.1 Nachlaß Kurt Baurichter (1902-1974), Bd. 1, Bestand RW 43. La famille Baurichter a fait don des archives comprenant des correspondances, des articles de journaux et des documents concernant des expositions et des représentations théâtrales.

La modernité artistique est donc mise en avant : en 1948, le Hejtens-Museum présente une exposition sur la peinture britannique contemporaine. C'est à cette occasion que Robert Lyon, professeur et directeur de l'Académie des beaux-arts d'Édimbourg, se déplace pour la première fois à Düsseldorf. Selon lui, il est nécessaire d'exposer l'art britannique en Allemagne pour le sortir du silence dans lequel les douze années de national-socialisme l'ont enfermé : le public allemand, notamment la jeunesse, doit découvrir l'art au-delà de ses frontières. À la mi-mars 1947, R. Lyon rend visite aux artistes de Düsseldorf et leur apporte dix-sept aquarelles et dessins d'artistes écossais. Il donne également une conférence à l'Académie des beaux-arts sur la « figure humaine dans l'art moderne »⁽⁵⁾. Cette exposition itinérante est soutenue par l'historien de l'art et critique d'art Herbert Read⁽⁶⁾ qui défend depuis le début des années 1930 les mouvements d'art moderne. Ses écrits sont une référence pour les responsables culturels britanniques et allemands qui font appel à ses compétences⁽⁷⁾. Ainsi, dès la fin de l'année 1947, Hildebrand Gurlitt, directeur de la Société des beaux-arts de Rhénanie et de Westphalie (*Kunstverein für Rheinland und Westfalen*), contacte Herbert Read pour présenter l'œuvre du sculpteur anglais Henry Moore en Allemagne. L'exposition va se déplacer à Paris durant l'automne 1949, puis à la Société des beaux-arts de Hambourg du 18 mars au 16 avril 1950, ainsi qu'au *Städtisches Kunstmuseum* de Düsseldorf du 30 avril au 29 mai 1950.

La situation de l'Académie des beaux-arts de l'après 1945 aux années 1960

Dès sa création à la fin du XVIII^e siècle, l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf est reconnue pour la qualité de sa formation⁽⁸⁾ et accueille plusieurs artistes étrangers, originaires de Norvège ou encore des États-Unis⁽⁹⁾. L'institution connaît quelques turbulences à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, avec l'arrivée des avant-gardes et les

5 Schriften-Archiv der Kunstakademie Düsseldorf, ZO5, notes d'Otto Coester, enseignant à l'Académie, 21 mars 1947.

6 Herbert Read (1893-1968) est particulièrement attaché à la culture allemande puisqu'en 1938, il a organisé l'exposition *Twentieth Century German Art* (8.07.-20.07.1938) aux New Burlington Galleries de Londres. Il a eu une influence prépondérante à l'UNESCO en tant que président de la *Society for Education in Art* (SEA) qu'il dirigea de 1946 à sa mort en 1968. Il a notamment été chargé du contrôle de la réforme de l'enseignement en zone britannique. Il a théorisé sa conception de l'éducation par l'art dans différents ouvrages dont : *The Meaning of Art*, Londres, Faber & Faber, 1931 ; *Art and Society*, New York, The Macmillan Company, 1937 ; *Education Through Art*, Londres, Faber and Faber, 1946 ; *Education for Peace*, Abingdon/Oxford, Routledge and Kegan Paul, 1950.

7 PRO, BW 32/6 document cité par Ulrike ZIEGLER, *Kulturpolitik im geteilten Deutschland: Kunstausstellungen und Kunstvermittlung von 1945 bis zum Anfang der 60er Jahre*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, vol. 418, 2006, p. 152-153 ; Jean-Paul STONARD, *Fault lines: Art in Germany 1945-1955*, Londres, Ridinghouse, 2007, p. 112-120.

8 Ekkehard MAI, *Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde*, Cologne, Böhlau Verlag, 2010, p. 299. Voir Eduard TRIER (dir.), *Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf*, Düsseldorf, Ernst-Forberg-Stiftung Verlag, 1973 ; Heinrich KAMPS (dir.), *Jahrbuch der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf 1948-1950*, Düsseldorf, Verlag Giersen, 1950.

9 E. MAI, *Die deutschen Kunstakademien* (note 8), p. 384. Voir Wolfgang HÜTTER, *Die Düsseldorfer Malerschule, 1819-1869*, Leipzig, E.A. Seemann, 1995, p. 141 ; *The Hudson and the Rhine ; die amerikanische Malerkolonie in Düsseldorf im 19. Jahrhundert*, Ausstellung 4. April bis 16. Mai 1976, Kunstmuseum Düsseldorf, Ausstellungskatalog.

tensions entre les traditions artistiques et la modernité qui en résultent. Pour la période de l'entre-deux-guerres, Dawn Leach nous a indiqué qu'à la différence de l'Académie des beaux-arts de Munich, l'Académie de Düsseldorf a manqué à la fois de place pour recevoir les étudiants et de sources de financement. Ce n'est qu'en 1919 qu'elle accueille une section architecture alors que cette formation existe à Munich depuis 1809⁽¹⁰⁾. Pourtant, dans les années 1920-1930, la presse locale reproche à l'Académie de Munich de ne pas vouloir s'ouvrir aux tendances modernes, à la différence des autres écoles supérieures d'art, mais aussi de refuser de collaborer avec l'École des arts appliqués⁽¹¹⁾. L'Académie de Düsseldorf, quant à elle, s'est ouverte à la modernité grâce à son nouveau directeur, Walter Kaesbach (1924-1933), qui a engagé plusieurs réformes : mise en place de conditions d'admission plus restrictives, instauration d'un semestre d'essai, ouverture d'une section « *künstlerisches Lehramt* », accès aux ateliers pour le grand public. Le directeur embauche en 1926 le peintre Heinrich Campendonk, en 1931 le peintre et ancien membre du Bauhaus Paul Klee et le sculpteur Alexander Zschokke. L'année suivante, il fait appel au sculpteur Ewald Mataré et au peintre Oskar Moll⁽¹²⁾. Considérés comme des « artistes dégénérés » par le régime nazi, ces enseignants sont renvoyés : Walter Kaesbach et Paul Klee en avril 1933, Ewald Mataré en juin 1933⁽¹³⁾. Durant cette période, le plan d'enseignement est modifié en fonction des nouvelles normes du national-socialisme et l'effectif de l'institution passe de 340 étudiants en 1933 à une soixantaine en 1943 : ces étudiants ont été soit incorporés dans l'armée, soit mis à l'écart ou encore ont dû fuir l'Allemagne pour des raisons politiques, raciales ou éthiques.

Alors qu'en 1944, l'Académie fête ses 175 ans, elle doit fermer ses portes comme toutes les autres institutions artistiques⁽¹⁴⁾. Elle a notamment subi plusieurs bombardements :

- 10 Entretiens de l'auteur avec Dawn Leach, responsable des archives de l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf, et Sabine FASTER, responsable des archives de l'École supérieure des beaux-arts de Munich. Voir aussi Dawn LEACH, « Ausdifferenzierung und Kontinuität in der Künstlerausbildung an der Kunstakademie Düsseldorf », in : Wolfgang RUPPERT, Christian FUHRMEISTER (dir.), *Zwischen Deutscher Kunst und internationaler Modernität. Formen der Künstlerausbildung 1918 bis 1968*, Weimar, VDG, 2008, p. 147-167 ; Winfried NERLINGER, « Die Bauschule an der Akademie der Bildenden Künste München 1809-1873 », in : Florian MATZER, Walter GRASSKAMP, Nikolaus GERHART (dir.), *200 Jahre Kunstakademie München "... kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus"*, Munich, Hirmer Verlag, 2008, p. 306-337.
- 11 Michael KOCH, « Universitas artium ? Zum Verhältnis von Kunstakademie und Kunstgewerbeschule », in : MATZER / GRASSKAMP / GERHART (note 10), p. 380-389.
- 12 Voir Anna KLAPHECK, « Die "goldenen" zwanziger Jahre : Die Akademie zwischen den Kriegen », in : Eduard TRIER, *Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf*, Düsseldorf, Ernst-Forberg-Stiftung Verlag, 1973, p. 152. En 1907, Ewald Mataré suit une formation en peinture à l'Académie des beaux-arts de Berlin, il devient *Meisterschüler* d'Arthur Kamps (il a aussi suivi un semestre dans la classe du peintre Lovis Corinth). Lors d'un déplacement sur la mer du Nord en 1918, il s'intéresse à la sculpture. Dans les années 1920, il décide de se consacrer uniquement à la sculpture et à la gravure. Il est très rapidement reconnu pour son travail. Il est nommé à l'Académie d'art de Düsseldorf en novembre 1932, à l'âge de 45 ans. Après 1933, plusieurs de ses sculptures ont été détruites soit par le régime nazi, soit, plus tard, par des bombardements.
- 13 Gesetz über das Kündigungsrecht der durch das Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums betroffenen Personen vom 7. April 1933. Disponible sur : <http://www.documentarchiv.de/ns/beamtenges.html>, consulté le 21.09.2007.
- 14 Landesarchiv NRW Düsseldorf, RW 143-342, Verordnungsblatt des Reichsministers vom 20. November 1944.

en août 1942, l'aile Est s'embrase et en mars 1945, le toit s'effondre. Dès le mois d'août 1945, le *Regierungspräsident* Artur Sträter offre à Ewald Mataré la direction provisoire de l'Académie, proposition que l'artiste accepte à certaines conditions. Il y voit la possibilité de tourner la page du national-socialisme et souhaite que l'institution soit fermée le temps de la restructuration⁽¹⁵⁾. Il veut également modifier les conditions d'admission en acceptant des élèves dès l'âge de 14 ans en fonction de leurs capacités artistiques. L'artiste estime que le plan de formation doit être entièrement revu : il ne faut pas enseigner seulement la peinture et le dessin, mais aussi intégrer des cours d'histoire culturelle allemande, de religion, d'esthétique et de sciences naturelles ; la formation classique n'en serait qu'enrichie. Enfin, il propose de faire passer la durée des études de deux à six ans, estimant que cette extension permettrait de mieux forger la personnalité des étudiants. Mais ses propositions ne sont pas retenues⁽¹⁶⁾.

Les Britanniques réhabilitent les enseignants mis à l'écart à partir de 1933. Sur les 21 enseignants présents en 1945, 8 seulement restent en place. Parmi les personnes auxquelles il est fait appel, le peintre Werner Heuser (qui est nommé directeur de l'Académie en 1946), les sculpteurs Sepp Mages et Ewald Mataré⁽¹⁷⁾, ainsi que le peintre Werner von Wecus et le graveur Otto Coester⁽¹⁸⁾. Les cours reprennent dès le 5 novembre 1945⁽¹⁹⁾. Les ouvrages commencent à réintégrer la bibliothèque de l'Académie dès ce moment, cela pour permettre aux étudiants de s'informer sur les différentes tendances artistiques. Au semestre d'hiver 1946, l'institution compte deux types de formation : les jeunes qui étudient les arts pour devenir artistes et/ou artisans d'art et ceux qui se destinent à l'enseignement des arts plastiques (*künstlerisches Lehramt*), avec trois enseignants pour 130 étudiants⁽²⁰⁾. Cet effectif important est lié à la préoccupation des parents qui préfèrent voir leurs enfants suivre une formation aux débouchés plus stables que la seule formation d'artiste. En 1945, les écoles ont particulièrement besoin de ces enseignants qui ont fait défaut à la fin du Troisième Reich, notamment en raison de leur incorporation dans l'armée. Entre le mois de novembre 1946 et le début de l'année 1947, les étudiants peuvent passer l'examen pour devenir professeur d'arts plastiques dans le secondaire, en particulier ceux qui avaient dû interrompre leurs études après 1933.

Tous les étudiants peuvent suivre plusieurs enseignements théoriques : des enseignements d'anatomie, d'histoire de l'art, de dramaturgie et de décor de théâtre, enfin

15 Schriften-Archiv der Kunstakademie Düsseldorf, ZO 2, Nr. 103 Ewald MATARE (1932-33/1945-57) : lettre au gouvernement militaire britannique concernant la réhabilitation des enseignants écartés par le régime nazi, 4 octobre 1945.

16 *Ibid.* Dans ses correspondances avec le gouvernement militaire britannique, il exprime maintes fois son désaccord.

17 Il est officiellement nommé le 13 octobre 1945 et décide de se consacrer uniquement à son enseignement.

18 Schriften-Archiv der Kunstakademie Düsseldorf, ZO 2, Personalakt Nr. 92 Werner HEUSER, Nr. 103 Ewald MATARE, Nr. 116 Otto COESTER, Nr. 117 Josef Sepp MAGES. Voir aussi ZO 3, Personalakt Nr. 90 Werner von WECUS.

19 D'après les documents que nous avons pu consulter dans les archives, on compte 6 architectes, 2 sculpteurs, 3 peintres (mosaïque, mural, verre), 6 graphistes, un décorateur de théâtre ainsi que 3 enseignants en pédagogie artistique.

20 Un architecte, 3 professeurs de sculpture, 4 de peinture, 2 de graphisme, un de typographie, un décorateur de théâtre et 3 enseignants s'occupent de la formation des futurs professeurs d'arts plastiques.

d'art chrétien. Cette formation doit être complétée par un travail pratique en atelier en fonction de la spécialité choisie : lithographie, moulage (plâtre), bronze ou tissage.

Lors de l'inauguration officielle de l'Académie le 31 janvier 1946, inauguration à laquelle Ewald Mataré est volontairement absent, trois personnes prennent la parole : Werner Heuser, Robert Lehr et H.J. Walker⁽²¹⁾. Le directeur de l'institution, Werner Heuser, met en valeur la tâche immense qui attend le corps enseignant : il va falloir montrer à la jeunesse le chemin de la liberté en lui transmettant des bases artistiques solides et un enseignement humaniste. Le lieutenant-colonel H.J. Walker, consultant de la division « Éducation » pour le gouvernement militaire britannique, dresse des parallèles avec l'Académie Royale de Londres et rappelle que le peintre Joshua Reynold, son fondateur, a découvert durant l'automne 1785 plusieurs villes allemandes : Aix-la-Chapelle, Cologne et Düsseldorf⁽²²⁾. Son discours en anglais, traduit et imprimé en allemand pour une meilleure diffusion, permet de mieux saisir les conceptions de la politique culturelle britannique : « je désapprouve ce que vous dites, mais je défendrai jusqu'à la mort votre droit à la parole »⁽²³⁾. L'emploi de cette phrase inspirée de l'œuvre de Voltaire n'est pas anodin : il signifie qu'il ne doit pas y avoir de représentation manichéenne de l'art ; les Britanniques souhaitent laisser l'Académie libre tout en la soutenant et en l'encourageant sur la voie de la démocratie, cela en lien avec les conceptions d'Arthur Hearnden⁽²⁴⁾ et de Herbert Read. Les anciens étudiants que j'ai interrogés m'ont même indiqué qu'ils n'avaient pas compris l'importance de l'aide apportée par les occupants britanniques à l'Académie. Ils croyaient que c'était surtout la ville qui avait pris cette aide en charge, avec le soutien du *Regierungspräsident*, curateur de l'Académie⁽²⁵⁾.

Dans la seconde moitié des années 1950, l'Académie va s'ouvrir à la modernité et adopter une vision progressiste des tendances artistiques de l'époque comme l'art informel et l'abstraction gestuelle. Le peintre Georg Meistermann y enseigne jusqu'en 1959⁽²⁶⁾, remplacé par Karl Otto Götz. Peintre à la renommée internationale,

21 Parmi les représentants du gouvernement militaire britannique sont présents le colonel Platt, le lieutenant-colonel Walker et le major Perry. L'Oberpräsident Robert Lehr, le Regierungspräsident Sträter, le prélat Reckers représentant le cardinal de Cologne, le Dr. Goebel, recteur de l'Académie de médecine, et le député Kralik assistent également à la cérémonie. Voir Schriften-Archiv der Kunstakademie Düsseldorf, ZO 4, 4.5, discours de Robert Lehr et du lieutenant-colonel Walker. Voir aussi dans les mêmes archives, ZO 1, Personalakt Nr. 92 Werner HEUSER, article de la *Neue Rheinische Zeitung*, auteur non indiqué, « Wiedereröffnung der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf », 2.02.1946.

22 Schriften-Archiv der Kunstakademie Düsseldorf, AZ 4.5, LN 4.5, Nr. 96.62.

23 Landesarchiv Nord-Rhein-Westfalen Hauptstaatsarchiv Düsseldorf, LN 4.5, Nr. 96.62 : « Ich mißbillige, was sie sagen, aber ich werde bis zum Tode ihr Recht verteidigen, es zu sagen. » Extrait du discours d'inauguration (31.01.1946) prononcé par le Lieutenant-Colonel H. J. Walker au nom du gouvernement militaire britannique. Voir aussi VOLTAIRE, *Traité sur la tolérance*, 1763. Il s'agit du seul discours d'une autorité occupante que nous ayons pu trouver au cours de nos recherches.

24 Arthur HEARNDEN, *The British in Germany: educational reconstruction after 1945*, London, Hamilton, 1978. Voir aussi *id.*, *Education, culture, and politics in West Germany*, Oxford/New York, Pergamon International Library of Science, Technology, Engin, 1976.

25 Entretiens de l'auteur avec Rosmarie Kesselheim, Konrad Klapheck, Jeanette Plücken, Heinz Mack, Peter Royen, Günther Uecker, entre autres.

26 En mars 1959, l'historien de l'art Will Grohmann conseille au nouveau directeur, Hans Schwippert, de faire venir à l'Académie le peintre Karl Otto Götz. Il prend la suite de son collègue le peintre Georg

récompensé à la XXIV^e Biennale de Venise en 1958, Götz participe activement à la nomination de jeunes talents : Gerhard Hoehme, Norbert Kricke, Rupprecht Geiger et plus tard Günther Uecker. Ses liens avec les groupes internationaux, comme CoBrA, et la France ouvrent de nouveaux horizons à l'Académie. Parmi les étudiants de Karl Otto Götz qui sont ensuite devenus célèbres, citons Gotthard Graubner, Nam June Paik, Sigmar Polke, Manfred Kuttner et Gerhard Richter. Siegfried Gohr, actuel vice-recteur de l'Académie de Düsseldorf, perçoit trois stades dans l'évolution de l'Académie après 1945 : une consolidation avec l'aide des anciens professeurs, le passage à l'abstraction, puis un retour vers la représentation réaliste sous diverses formes avec, entre autres, Konrad Klapheck, peintre proche du surréalisme et du Pop art⁽²⁷⁾.

Le rayonnement de la scène artistique au-delà des frontières

Les jeunes peintres de l'avant-garde allemande formés à l'Académie cherchent à sortir du cadre de l'Allemagne fédérale et nouent des liens avec des collègues étrangers, mais aussi les galeristes et les critiques parisiens qui encouragent la modernité. Qu'en est-il de la scène artistique de Düsseldorf ?

À la recherche de nouveaux horizons, les artistes allemands vont rapidement se tourner vers leurs voisins, notamment la scène artistique parisienne. À partir de 1949, des laissez-passer sont accordés par la France pour les artistes de la jeune République fédérale. Karl Otto Götz indique qu'avant cette date, il lui était impossible de se rendre à Paris : seuls les artistes résidant dans la zone française d'occupation en avaient l'autorisation⁽²⁸⁾. Rappelons ici l'importance des liens tissés entre artistes allemands et français dans l'entre-deux-guerres. Ces contacts se poursuivent après 1945. Certains Allemands vivant en France, comme Francis Bott, Hans Hartung ou Wols⁽²⁹⁾, reprennent contact avec leurs collègues allemands à ce moment-là. L'historien de l'art Thomas W. Gaehtgens souligne bien que le transfert culturel est « une condition préalable, voire impérative, de la création artistique »⁽³⁰⁾. L'effervescence de Paris attire artistes français et étrangers. La ville offre un climat favorable aux échanges d'idées, aux rapprochements esthétiques. Elle est en fait un pôle européen, voire international. De plus, dès 1946-1947, au moment de la réouverture officielle des institutions artis-

Meistermann qui rejoint l'Académie des beaux-arts de Karlsruhe à partir du semestre d'hiver 1959 : « J'ai commencé à l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf à la mi-avril 1959 [...] Parmi mes premiers étudiants, H. A. Schult et Gotthard Graubner, qui venaient tous les deux de la classe de Georg Meistermann ». Gotthard Graubner se souvient que quand « Georg Meistermann est parti à Karlsruhe [...] Götz a continué à [l]e suivre en tant qu'enseignant. J'avais avec lui des rapports très amicaux, ce qui était un privilège très rare », citation tirée d'un entretien de l'auteur avec Gotthard Graubner †, Insel Hombroich, 9 décembre 2010.

27 Propos de Siegfried Gohr, in : Akademie-Galerie-Die Neue Sammlung (dir.), *Rendezvous der Maler I – Malerei an der Kunstakademie Düsseldorf von 1946 bis 1986*, Ausstellungskatalog, Bönen, Druckverlag Kettler, 2011, p. 6.

28 Entretien de Karl Otto Götz avec Marie-Amélie zu Salm-Salm, in : M.-A. ZU SALM-SALM, *Échanges artistiques franco-allemands après 1945. Recueil d'entretiens*, Paris, L'Harmattan (coll. Allemagne d'hier et d'aujourd'hui), 2009, p. 59.

29 Ou encore Alfred Otto et Wolfgang Schulze.

30 Propos de Thomas W. Gaehtgens cités par Marie-Amélie ZU SALM-SALM, *Échanges artistiques franco-allemands* (note 28), p. 16.

tiques en Allemagne, les artistes allemands devenus enseignants encouragent leurs élèves à poursuivre leur formation à Paris. La capitale française est devenue une destination dont rêvent tous les étudiants d'art allemands. Ainsi, alors qu'il était étudiant, Heinz Mack a utilisé une petite bourse d'étude pour effectuer le voyage aller-retour de Düsseldorf vers Paris⁽³¹⁾.

À partir de 1955, les *Länder* sont chargés de l'administration culturelle, ce qui renforce la régionalisation dans ce domaine. Düsseldorf est la ville principale d'un *Land* considéré dans les années 1950 et 1960 comme l'un des plus riches d'Allemagne, avec la région industrielle de la Ruhr. Mais Düsseldorf ne possède pas de musée d'art contemporain, à la différence de sa rivale, Cologne. Pour le renouveau de la scène artistique de la ville, il faut attendre l'année 1957, avec l'arrivée de deux galeristes qui vont soutenir la jeune avant-garde rhénane : Jean-Pierre Wilhelm et Alfred Schmela. « Ces galeries ont contribué de manière décisive au succès de l'art contemporain en Allemagne de l'Ouest »⁽³²⁾.

1957. Deux galeristes, deux tendances : Jean-Pierre Wilhelm et Alfred Schmela

Kurt Wilhelm, d'origine juive, poursuit ses études supérieures à Paris, puis à Madrid pendant la guerre. À partir de juin 1940, il fuit vers la zone libre en France et adopte le prénom de Jean-Pierre. Après 1945, il vit entre Paris et Düsseldorf. Wilhelm a noué des liens avec la capitale française, se faisant l'intermédiaire entre artistes français et allemands en jouant notamment le rôle de traducteur. Au début du mois de mai 1957, trois semaines avant Alfred Schmela, Jean-Pierre Wilhelm ouvre la « galerie 22 » en collaboration avec Alfred de La Motte⁽³³⁾. La galerie va mettre un point d'honneur à ne présenter que de la peinture française et allemande tournée vers l'art informel, et cela jusqu'à sa fermeture le 1^{er} juin 1960⁽³⁴⁾. Rappelons que la peinture dite informelle n'a été reconnue officiellement en Allemagne de l'Ouest qu'après deux manifestations artistiques qui ont eu lieu en 1957, dont l'exposition *10 peintres français. L'insurrection contre la forme*⁽³⁵⁾. Parmi les artistes allemands représentant l'art informel, il y avait Winfried Gaul, Karl Otto Götz ou encore Gerhard Hoehme qui a noué des liens avec la

31 Entretien de l'auteur avec Heinz Mack, Mönchengladbach, 16 décembre 2011.

32 Traduction de l'auteur tirée de Dietmar ELGER, *Gerhard Richter. A Life in Painting*, traduit de l'allemand par Elizabeth M. Soleri, Chicago, IL, University of Chicago, 2009, p. 33.

33 Manfred de LA MOTTE, « Über Jean-Pierre Wilhelm und die Galerie 22, Düsseldorf », *Kunstforum*, 104, 1^{er} décembre 1989, p. 225-228.

34 Susanne RENNERT, Sylvia MARTIN, Erika WILTON (dir.), « *Le hasard fait bien les choses* » : Jean-Pierre Wilhelm, *Informel, Fluxus und die Galerie 22*, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013. Voir aussi Karl RUHRBERG, « B. S., Jean-Pierre Wilhelm und die Düsseldorfer Kunstszene », in : *Bernard Schultze im Labyrinth. Werke von 1940-1980*, Ausstellungskatalog, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf / Akademie der Künste, Berlin / Frankfurter Kunstverein / Saarland-Museum, Moderne Galerie, Sarrebruck, 1981, p. 39-41.

35 *10 Maler aus Frankreich. Der Aufstand gegen die Form / L'insurrection contre la forme*, Düsseldorf, Galerie, 22 juin 1957. Voir Kay HEYMER, Susanne RENNERT, Beat WISMER, *Le grand geste ! Informel und Abstrakter Expressionismus, 1946-1964*, Cologne, Dumont Buchverlag, 2010, p. 216-217 ; Martin SCHIEDER, Friederike KITSCHEN, *Art Vivant : Quellen und Kommentare zu den deutsch-französischen Kunstbeziehungen 1945-1960 : Deutsch-französische Kunstkritik 1945-1960*, Berlin, Oldenbourg Akademieverlag, 2011, p. 373.

scène parisienne⁽³⁶⁾. La galerie 22 présente régulièrement le *Gruppe 53* qui comprend principalement d'anciens étudiants de l'Académie de Düsseldorf. Ceux-ci ont entre 26 et 35 ans : ce sont Peter Brüning, Winfred Gaul, Gerhard Hoehme (considéré comme le chef de file) mais aussi Otto Piene et Heinz Mack⁽³⁷⁾. Le peintre français Jean Fautrier, qui expose à la galerie en mars 1959, reçoit dans son atelier parisien des artistes allemands du *Gruppe 53* dont Winfred Gaul et Gerhard Hoehme. Ces artistes venus d'horizons différents partagent les mêmes démarches artistiques et deviennent amis.

Mais au début des années 1960, l'art informel va laisser la place à de nouvelles recherches artistiques, représentées notamment par Alfred Schmela. Figure emblématique de l'avant-garde internationale, surnommé « le galeriste de l'avant-garde » par la presse allemande, il décide de soutenir les jeunes talents. Il ouvre sa galerie dans un magasin de 30 m² situé au numéro 16-18 de la Hunsrückstraße⁽³⁸⁾. Norbert Kricke, Heinz Mack et Otto Piene l'ont persuadé, alors qu'il n'avait pas encore ouvert sa galerie, d'exposer de jeunes artistes encore inconnus du grand public, ce qui représentait une prise de risque : « L'Allemagne, moins conventionnelle que la France et la Grande-Bretagne [...], s'ouvre volontiers à une culture nouvelle et n'a peur ni des audaces, ni des provocations »⁽³⁹⁾. Le critique d'art français Pierre Restany écrit à ce sujet que Alfred Schmela considère sa profession comme « une aventure existentielle permanente »⁽⁴⁰⁾.

Otto Piene et Heinz Mack sont en désaccord avec les concepts des membres du *Gruppe 53* et recherchent une pureté de la couleur, voire une clarté des tableaux. Ce qu'Otto Piene explique dans un courrier à Adolf Hartmann :

« J'appartiens au *Gruppe 53*, pourtant je me situe artistiquement à l'opposé de la majorité de ses membres [...], étant donné que je considère le tachisme comme épuisé. Je suis ami avec Wind, Brüning, Mack et Kaufmann. Mes intentions artistiques se dirigent vers l'ouverture de la lumière en tant que domaine de la couleur et, en rapport avec cela, vers un mouvement plus ou moins rythmé. Contrairement aux Tachistes, je cherche une pureté de la couleur et une clarté des tableaux »⁽⁴¹⁾.

Lors de déplacements à Paris avec le sculpteur Norbert Kricke et Heinz Mack, Piene découvre en décembre 1955 les compositions monochromes d'un jeune peintre français autodidacte, Yves Klein. Mack et Piene le considèrent comme la figure de l'artiste intellectuel par excellence. À l'époque, ils constatent en effet que l'artiste n'a pas de rôle suffisamment déterminant.

Pour inaugurer sa galerie, Alfred Schmela a d'abord pensé à l'artiste espagnol Antoni Tàpies. Mais celui-ci préparait une exposition à la galerie parisienne Stadler. Le choix

36 La galerie parisienne Haut Pavé organise en 1954 une exposition qui lui est consacrée, avec un texte du critique d'art français Pierre Restany. Hoehme est également exposé au Salon des Comparaisons en 1959.

37 Le *Gruppe 53*, formé en 1953, est le premier groupe qui représente l'art informel à Düsseldorf.

38 Celle de Jean-Pierre Wilhelm se trouvait au numéro 22 de la Kaiserstraße, située à une centaine de mètres de celle d'Alfred Schmela.

39 Annette KAHN, *Yves Klein, le maître du bleu*, Paris, Stock, 2000, p. 188.

40 Martin SCHIEDER, *Im Blick des anderen : Die deutsch-französischen Kunstbeziehungen 1945-1959*, Berlin, Oldenbourg Akademie Verlag, 2005, p. 206.

41 Traduction par l'auteur d'une lettre citée dans Gerhard STORCK, *Aus dem Leben eines Künstlers*, catalogue d'exposition, Cologne, Kunstverein, Starnberg-Keller, 1973, p. 16.

de Schmela s'est alors porté sur cet artiste inconnu, Yves Klein, qui venait d'exposer à la galerie parisienne d'Iris Clert⁽⁴²⁾. L'exposition « Yves, Propositions monochromes », qui ouvre le 31 mai, est présentée pour la première fois en Allemagne de l'Ouest. Le visiteur peut avoir un aperçu de la galerie à travers la grande baie vitrée de l'entrée qui présente un monochrome tenu par des tiges métalliques⁽⁴³⁾. Au vernissage, Iris Clert est présente aux côtés d'Alfred Schmela et d'Yves Klein. Découvreuse de jeunes talents, elle va devenir une figure incontournable dans les années 1960-1970⁽⁴⁴⁾. Sa venue va être un atout pour la diffusion de l'information *via* la presse allemande⁽⁴⁵⁾. Elle s'explique aussi par le fait qu'Yves Klein avait déjà présenté ses monochromes en 1956 à la galerie Collette Allendy, puis à la Galerie Apollinaire de Milan en janvier 1957, avant de revenir à Paris chez Iris Clert et de s'arrêter à la galerie Schmela de Düsseldorf. La présentation des œuvres diffère quelque peu de celles de Paris et de Milan, cela pour des raisons d'organisation de l'espace. La figure d'Yves Klein est importante dans les relations artistiques franco-allemandes. Yves Klein a en effet noué des liens personnels avec des artistes allemands, les introduisant auprès de galeries parisiens⁽⁴⁶⁾. Et il épouse en 1962 Rotraut, la sœur de Günther Uecker, l'un des membres du groupe ZERO.

Le groupe ZERO : l'ouverture à l'international et la diffusion des idées via un réseau d'artistes

ZERO, c'est d'abord l'histoire d'une amitié, celle qui lie Heinz Mack et Otto Piene. Les deux jeunes gens ont eu un parcours commun, à savoir des études à l'Académie de Düsseldorf afin de devenir professeur d'arts plastiques et de pouvoir assurer ainsi les besoins de leur famille. Puis ils ont étudié la philosophie à l'université de Cologne avant d'en sortir diplômés. Ils travaillent ensuite comme enseignant tout en poursuivant leur activité artistique. Âgés respectivement de 27 et 28 ans, Mack et Piene veulent rompre avec le passé, exorciser la malédiction liée aux idéologies et aux passions humaines qui avait entaché les activités culturelles. Ils veulent repartir de zéro en « s'éloignant des vieilles habitudes de la culture européenne et en congédiant les

42 Karl RUHRBERG (dir.), *Alfred Schmela. Galerist – Wegbereiter der Avantgarde*, Cologne, Wienand Verlag & Medien, 1996, p. 19.

43 Certaines photographies de Hans J. Witkowski ont été publiées dans K. RUHRBERG (dir.), *Alfred Schmela*, p. 26. D'autres sont consultables sur le site officiel de Yves Klein. Les archives de la ZERO Foundation à Düsseldorf ne possèdent malheureusement pas d'informations exactes concernant l'organisation de cette exposition, la disposition ni le nombre des œuvres présentées. Les photographies laissent penser qu'il devait y avoir une dizaine de monochromes. Par ailleurs, le *Getty Research Institute* a acquis en 2007 plus de 170 boîtes d'archives consacrées à Alfred Schmela (correspondances, cartons d'invitation, photographies...). Elles contiennent peut-être des informations complémentaires.

44 Julie VERLAINE, *Les galeries d'art contemporain à Paris : une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Paris, Presses de la Sorbonne, 2012.

45 Karl RUHRBERG, « Ein Modeschlager aus Paris : Galerie Schmela neben dem Kom(m)ödchen eröffnet », *Düsseldorfer Nachrichten*, 4 juin 1957, p. 26. Cité in : K. RUHRBERG (dir.), *Alfred Schmela* (note 42). L'auteur fait référence au Kom(m)ödchen (ouvert en 1947), l'un des lieux les plus attractifs de la ville de Düsseldorf.

46 Archiv ZERO Foundation, Bestand 1 (VL Mack), Korrespondenz Mack mit Yves Klein, 1.743 : lettre au sujet de l'organisation d'une exposition à la galerie Schmela. Le courrier est rédigé en français.

fonctionnaires et les consommateurs de l'art, [prôner une] nouvelle liberté de l'art, [qui] sera une expression de la zone zéro, l'expression de nos attentes sans bornes [...]»⁽⁴⁷⁾. Mack et Piene estiment avoir grandi dans une Allemagne isolée du monde artistique. Il leur faut acquérir une meilleure connaissance du monde et ZERO est né de cette soif d'expérience. Ils se démarquent des mouvements artistiques qui occupent la scène allemande depuis 1945, à savoir l'expressionnisme, le tachisme, l'abstraction lyrique et l'art informel, qui leur semblent trop conformistes. Ils dénoncent également le pouvoir politique et le pouvoir économique, particulièrement puissant dans la région où ils vivent. ZERO est né d'une volonté positive, mais aussi de la violence des pressions et des contraintes dont les artistes voulaient se libérer. Au départ, ces derniers n'ont aucune méthode, tout se développe dans l'action.

Avant même qu'Alfred Schmela n'ouvre sa galerie, Otto Piene et Heinz Mack décident d'organiser des expositions d'un soir dans leurs ateliers du numéro 69 de la Gladbacherstraße. L'atelier de Piene sert de lieu d'exposition tandis que celui de Mack, situé à l'étage supérieur, tient lieu d'entrepôt. Ce concept d'une soirée unique, débutant à partir de 20 heures, a été adopté pour permettre à Otto Piene et à Heinz Mack d'exposer leurs travaux après leurs cours. L'exposition débutait toujours par une conférence donnée par un artiste ou un critique d'art afin d'introduire les concepts théoriques. Ce mode de présentation, devenu courant dans la seconde moitié du XX^e siècle, permet au public de mieux saisir les enjeux de ce qui est exposé; cela est particulièrement utile pour l'artiste et l'institution qui l'expose. La première exposition est inaugurée le 11 avril 1957 par le critique anglais J. A. Thwaites, figure emblématique soutenant la modernité. Il publie à cette occasion un article intitulé « Mais où va la couleur ? »⁽⁴⁸⁾. Cette question est prégnante chez d'autres artistes européens et donne lieu à des manifestations culturelles d'une conception totalement inédite.

Quel type de public a assisté à ces expositions d'un soir? On trouvait des visiteurs curieux, des collègues artistes et leur famille, des amis, la presse et la *Neue Deutsche Wochenschau*, les actualités cinématographiques. En effet, la majorité des Allemands n'avait pas encore la télévision et se rendait au cinéma pour suivre les actualités. Sur le plan artistique, le public n'est pas encore habitué à la non-figuration, même à la fin des années 1950. Il découvre l'art d'après 1945 lors de l'exposition internationale *Documenta 2* de Cassel en 1959. Il faudra attendre la troisième *Documenta* en 1963 pour que le travail des membres du groupe ZERO (Heinz Mack, Otto Piene et Günther Uecker), ainsi que celui des membres du Nouveau Réalisme (Yves Klein, Jean Tinguely), soient présentés. Par la suite, des institutions muséales allemandes vont commencer à s'intéresser à leur travail et acquérir des œuvres, comme le musée de Krefeld dès 1957. Sur la question de la réception de l'opinion publique et de la critique, Heinz Mack témoigne :

« Au départ, les critiques ont été très négatives, je me souviens d'une critique en particulier disant que "si c'était de l'art, alors c'était sa fin". Tout ce que nous avons fait à l'époque n'a pas été compris par le grand public et n'a eu aucun succès. Les gens se sont moqués de nous car c'était trop radical pour eux, non conventionnel "ce n'est pas de l'art". Toute pensée, maxime de ZERO n'a pas été acceptée. Il fallait être beau à accrocher au mur, très décoratif,

47 Ibid.

48 Archiv ZERO Foundation, Bestand 1 (VL Mack), Material-Gr. VII.

ressembler à de l'art. Les gens ne voulaient pas d'art programmatique encore moins d'un art dur avec des paramètres critiques. Will Grohmann nous a soutenus avec un texte [...]. Les historiens de l'art Will Grohmann et Werner Haftmann se sont très rapidement intéressés à nous »⁽⁴⁹⁾.

Les réactions du public sont telles qu'il faut souvent faire intervenir la police⁽⁵⁰⁾. Heinz Mack insiste sur le rôle déterminant de ces galeristes courageux : « il n'y avait aucun soutien de la part des institutions, ni d'une Académie, ni d'un musée, ni d'une galerie privée [...] »⁽⁵¹⁾. Les artistes sont totalement isolés et c'est entre eux qu'ils trouvent une solidarité pour ne pas capituler. Plus qu'un groupe, c'est un mouvement de personnes partageant les mêmes préoccupations, sensibles aux mêmes problèmes comme Yves Klein, Jean Tinguely, Lucio Fontana et Piero Manzoni⁽⁵²⁾. Il s'agit pour Heinz Mack de repartir à zéro, de balayer définitivement toute influence du nazisme.

Le groupe ZERO acquiert rapidement une dimension européenne et convie des artistes français comme Yves Klein et Georges Mathieu à partir de la septième exposition d'un soir, *Das rote Bild* (le tableau rouge), organisée le 24 avril 1958. Cet événement est aussi lié à la publication du premier numéro de la revue ZERO qui va être un support papier des recherches et un moyen de diffuser les conceptions plus rapidement. La revue est de format carré, avec ZERO en lettres noires qui se détachent sur fond rouge⁽⁵³⁾. Elle rassemble des textes d'artistes et de spécialistes du monde de l'art comme l'historien de l'art Franz Roh, défenseur de l'art moderne. Yves Klein y publie « Ma position sur le combat entre la ligne et la couleur », texte traduit du français par Konrad Klapheck, qui participe à l'exposition⁽⁵⁴⁾. Cette revue manifeste est directement influencée par les propos de Lucio Fontana qui, dans son *Manifesto Blanco* (1946), défend un « art plus global », où l'acte spirituel commande le geste.

Tous ces artistes, allemands, français, mais aussi italiens et néerlandais, s'inscrivent dans ce que l'on va appeler la Nouvelle Tendance qui se développe en Europe à partir de 1962 et incarne un mode de production collectif remettant en cause la figure sacralisée de l'artiste. Le groupe ZERO a poussé l'artiste à refuser l'image du créateur isolé dans son atelier et à réaliser des œuvres collectives. Cette dimension de collaboration artistique s'inscrit dans la tradition avant-gardiste incarnée par De Stijl ou le Bauhaus, avec une collaboration intellectuelle et matérielle des plasticiens. Ses membres rencontrent de jeunes artistes européens partageant les mêmes conceptions et de

49 Entretien de l'auteur avec Heinz Mack, Mönchengladbach, 16 décembre 2011.

50 Entretien de l'auteur avec Hanne Brenken (2012) qui participe à la septième exposition *Das rote Bild* en 1958.

51 *Ibid.*

52 À la différence d'Yves Klein, Jean Tinguely ou Daniel Spoerri, les trois membres du groupe ont suivi une formation académique. Voir aussi Archiv ZERO-Foundation, Bd. Stadtarchiv Leverkusen, Ausstellungen Museum Morsbroich, Material-Gr., Nr. 410.351 : correspondance Lucio Fontana et Udo Kultermann (août-novembre 1961) ; Bd. Mack, Korrespondenz Mack mit Yves Klein, Nr. 1.743 : lettre au sujet de l'organisation d'une exposition à la galerie Schmela.

53 En 2012, la fondation ZERO propose une version intégrale des trois numéros de ZERO avec des témoignages de Heinz Mack et Otto Piene, membres fondateurs ainsi que d'autres textes et documents en complément. Voir Dirk PÖRSCHMANN et Mattijs VISSER (dir.), *4 3 2 1 ZERO – Heinz Mack. Otto Piene u.a.*, Düsseldorf, Fey Verlag, 2012.

54 « Meine Stellung im Kampf zwischen Linie und Farbe », 16 avril 1958, p. 9-10.

nouveaux réseaux se tissent entre Paris, Düsseldorf et Milan. Ces artistes européens se retrouvent dans une volonté d'épuration et de dématérialisation de l'art.

Le groupe ZERO veut décrire la réalité de tous les jours mais aspire également à changer la société afin de créer un homme nouveau: «à en croire la vaste mission qu'ils s'assignent d'instaurer: une nouvelle unité entre l'art, la nature et la technique, ils apparaissent aussi comme des pédagogues [...]»⁽⁵⁵⁾. Ainsi les événements sont l'occasion de faire participer le public. Les enjeux sont divers: dépasser les traditions picturales traditionnelles, l'ouverture vers la troisième dimension, l'intérêt croissant pour le mouvement, un art du silence par opposition au bruit de la société de consommation. ZERO veut se rendre indépendant du marché de l'art qui fixe les conventions. Il s'agit aussi pour le groupe de faire émerger un autre type d'art, un art dépassant les frontières: «La première raison pour laquelle le groupe s'est constitué a été l'intégration de l'imagination plastique de personnalités artistiques, venant de différentes parties de l'Allemagne (et – plus tard – du monde entier), qui, après s'être rencontrées, sont devenues amies [...]»⁽⁵⁶⁾.

Dès la fin des années cinquante, Düsseldorf, capitale du *Land* de la Rhénanie du Nord-Westphalie qui bénéficie de l'essor lié au «miracle économique», joue un rôle important sur la scène artistique en Allemagne de l'Ouest. La ville est propice à l'éclosion d'une culture nouvelle sans avoir peur des audaces et des provocations. Et dès les années 1960, Düsseldorf est la première ville allemande à obtenir une place prépondérante sur la scène artistique internationale, après la période du nazisme et de la Seconde Guerre mondiale. La diffusion artistique internationale de l'avant-garde se fait aussi *via* le galeriste Alfred Schmela qui va aussi très vite constituer un réseau extranational avec les institutions muséales, les collectionneurs allemands, principalement de Rhénanie du Nord-Westphalie (à Cologne, à Düsseldorf, à Krefeld ou à Recklinghausen), et des contacts en France et aux États-Unis. Alfred Schmela devient à partir des années 1960 un intermédiaire incontournable pour le marché de l'art allemand au niveau international, aussi bien avec Milan qu'avec Paris et New York. Quant aux membres du groupe ZERO, ils ont d'abord été reconnus en France et en Italie avant de l'être en Allemagne. Pour cela, il a fallu attendre les initiatives d'autres galeristes et responsables muséaux comme Paul Wember, directeur du Kaiser-Wilhelm-Museum de Krefeld⁽⁵⁷⁾. Ainsi se sont constitués de nouveaux réseaux d'échanges artistiques au sein d'un triangle tracé entre Paris, Düsseldorf et Milan.

55 Propos d'Antje Kramer in: *L'aventure allemande du Nouveau Réalisme – Réalités et fantasmes d'une néo-avant-garde européenne (1957-1963)*, Dijon, Les Presses du Réel (domaine Histoire de l'art, coll. Œuvres en sociétés), 2012, p. 292-293.

56 Entretien avec Otto Piene, *The Times Literary Supplement*, Londres, 3 septembre 1964. Voir aussi Kunstpalast Düsseldorf (éd.), *ZERO. Internationale Künstler-Avantgarde der 50er/60er Jahre*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2006.

57 Paul Wember (1913-1987), directeur à partir de 1947, débute dès 1954 une politique d'acquisition d'œuvres de jeunes artistes. Son credo était: «le vrai cap sur l'art contemporain n'a pu se faire que par la présentation d'artistes étrangers», traduction de l'auteur. Citée dans Magdalena BROSKA, *Paris-Krefeld*, Bd. 1, Goch, Pagina Verlag, 2013, p. 10. Wember met en place tout un programme d'expositions en leur honneur: Pol Buri en 1959, Jean Tinguely en 1960, Yves Klein en 1961, Arman en 1965.

Résumé

Entre la fin des années cinquante et le début des années soixante, la scène artistique de Düsseldorf s'est imposée comme l'une des plus dynamiques de RFA grâce au rayonnement de son Académie et à l'important foyer de création qu'elle a généré. Ainsi, en 1957, les jeunes artistes Heinz Mack et Otto Piene fondent le groupe ZERO. Ils partagent les mêmes conceptions et idéaux artistiques que d'autres jeunes artistes européens : de nouveaux réseaux se créent entre Paris, Düsseldorf et Milan. Ces artistes se retrouvent dans une volonté d'épuration et de dématérialisation de l'art. Il faut ajouter le rôle décisif joué par les différents acteurs franco-allemands du monde de l'art comme les galeristes, les critiques d'art et les historiens de l'art.

Zusammenfassung

Zwischen den späten 1950er und den frühen 1960er Jahren erweist sich die Stadt Düsseldorf, dank der Ausstrahlung ihrer Kunstakademie und des dortigen bedeutenden Kunstschaffens, als eines der lebendigsten künstlerischen Zentren der Bundesrepublik Deutschland. Hier gründen Heinz Mack und Otto Piene 1957 die Künstlergruppe ZERO. Mit anderen jungen europäischen Künstlern teilen sie die gleichen künstlerischen Anschauungen und Ideale: Neue Netzwerke der Zusammenarbeit entstehen zwischen Paris, Düsseldorf und Mailand. Gemeinsam ist diesen Künstlern das Streben nach Reinigung und Entmaterialisierung der Kunst. Hinzu kommt die entscheidende Rolle der verschiedenen deutsch-französischen Akteure der Kunstwelt wie Galeristen, Kunstkritiker und Kunsthistoriker.